# la muse affiliée

volume 6 / n° 2 / hiver 2005



## Table des matières





## Équipe de rédaction


RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud
RÉDACTION : Claudine Caron, Peter Jancewicz, Marie Muller
CORRECTEUR : Daniel Desrochers
GRAPHISME: Albert Cormier

*Nous tenons à remercier l'école* VINCENT-D'INDY
*pour son support technique à l'impression.*
*Le contenu des articles n'engage que leur auteur.*

# UN À LA FOIS...

Lucie Renaud
*rédactrice en chef*

Avez-vous parfois l'impression de combattre dans les tranchées ou de faire partie d'une organisation secrète ? Vous imaginez-vous à l'occasion en David effrayé devant Goliath, se demandant désespérément s'il réussira à vaincre le géant ? Remettez-vous en question la pertinence de poursuivre la transmission du répertoire classique toutes époques confondues à des élèves plus ou moins doués ? Si oui, surtout n'abandonnez pas ! Les interrogations existentielles (Pourquoi avoir choisi cette voie semée d'embûches ?), le retour sur soi (Suis-je encore capable de vivre ce choix jour après jour ?) et ses habiletés à transmettre le savoir (une véritable " mission " que cette trans-mission), le questionnement de ses motivations (Le fais-je par besoin financier ou par conviction ?), l'idéalisme par moment romantique (Oui, je les convaincrai tous de la beauté du répertoire !) sont autant de facettes de ce travail de pédagogue que nous avons, volontairement, choisi.

Ceux qui me lisent régulièrement le savent : je mène une vie parallèle d'écriture en plus de consacrer un certain nombre d'heures par semaine à l'enseignement. J'aurais pu faire le choix de me consacrer uniquement à la rédaction musicale, mais c'est plus fort que moi, je suis complètement accro à l'enseignement et je n'ai aucune intention de me rendre à une soirée de P.A. (professeurs anonymes), sauf bien évidemment si c'est pour partager ma fièvre pour l'enseignement. J'imagine ma première visite : « *Bonjour, je m'appelle Lucie. Je suis enseignante depuis 17 ans et je suis incapable de m'arrêter. Aidez-moi !* »

Cet automne, j'avais décidé de minimiser mon nombre d'heures d'enseignement hebdomadaires pour pouvoir souffler un peu. J'avais enfin éliminé la folie du samedi de mon horaire, au grand soulagement de mes enfants et de mon mari qui devaient croire que je m'évaporais mystérieusement le samedi arrivé. J'avais sabré dans les heures, m'étais raisonnée que je ne prendrais aucun nouvel élève (j'en avais tout de même gardé une quinzaine dont je ne pouvais " absolument pas " me départir). Et puis, j'ai flanché. Une amie d'une élève adolescente (que j'ai rescapée il y a quelques années de la terrible maladie du " dégoût du piano ", à mon très grand plaisir) m'a relancée pour que je la prenne aussi. Les horaires ne concordaient pas, la flexibilité de l'un et l'autre semblant toute relative. Deux semaines plus tard, un trou s'est mystérieusement présenté dans mon horaire et j'ai pu la rencontrer pour une première fois : le coup de foudre mutuel. Elle trouvait enfin un professeur qui comprenait ses lubies d'adolescente et son intérêt réel pour l'instrument, je découvrais une élève remplie d'un potentiel jusque là mal exploité. Un mois est passé quand, coup sur coup, j'ai reçu deux autres appels. J'étais décidée : cette fois, je dirais non, je me montrerais intraitable… jusqu'à, moitié par dépit (ma vie de rédactrice me comblait très peu ces semaines-là), moitié par curiosité (deux profils vraiment inhabituels d'étudiantes), j'ai de nouveau craqué. L'horaire a fait un triple saut périlleux vers l'avant (heureusement pour moi, j'ai une santé de fer) mais je sentais, intuitivement, qu'il fallait, autant pour moi que pour elles, que j'acquiesce à leur demande et plonge dans la découverte de nouveaux mondes étranges. Je ne l'ai pas regretté.

Quand j'entends Alain Lefèvre (lire l'entrevue en page 5) clamer haut et fort : « *Nous avons une lutte très intense à mener, ce sera de plus en plus difficile car nous n'avons pas fait nos devoirs et nos leçons auprès du jeune public* », je me sens interpellée, personnellement, viscéralement, car je sais que, même si je ne réussis pas à gagner la guerre contre l'ignorance ou même à renverser la vapeur, j'aurai convaincu quelques dizaines (qui éventuellement se multiplieront en centaines) d'apprentis pianistes que la musique classique change une vie pour toujours… un étudiant à la fois. De ce coup de foudre-là, on ne se relève jamais… et c'est tant mieux !

# **Deux minutes,** papillon !

Claudine Caron

Proclamé " musicien national " par ses collègues et le public, Calixa Lavallée (1842-1891) reste pour nous l'un des premiers musiciens professionnels québécois. Particulièrement reconnu pour avoir composé l'hymne national canadien *Ô Canada* (en 1880, sur un texte de A.-B. Routhier) [1], Lavallée mena une carrière remarquable à plus d'un point. En effet, il fut pianiste virtuose et multi-instrumentiste (corniste et violoniste), accompagnateur, maître de chapelle, chef d'orchestre, professeur, compositeur d'œuvres et producteur de spectacles lyriques qui remportèrent de vifs succès.

Quand elle mentionne ses concerts de piano, la critique ne manque pas, chaque fois, de souligner la qualité de son jeu et l'intérêt de ses programmes. Après avoir entendu Lavallée, Guillaume Couture, aussi un grand musicien de l'époque, écrit dans le journal *La Minerve* du 10 décembre 1875 : « [...] *par son programme très éclectique,* [Calixa Lavallée] *a su à son tour être brillant, fougueux, délicat et passionné. Légèrement ému au commencement de* capriccio *de Mendelssohn, il a su se remettre et acquérir sa fermeté habituelle. L'étude de Chopin lui a servi à donner essor à toute sa virtuosité et il s'en est tiré avec honneur.* » (BARRIÈRE, M., p.15).

### *Le Papillon, étude de concert opus 10* (1873-1875)

Bien que Calixa Lavallée mène sa carrière entre Montréal, Québec et la Nouvelle-Angleterre, ce pianiste-compositeur résidera deux ans à Paris, de 1873 à 1875, pour étudier davantage le piano, l'harmonie et la composition. Au Conservatoire de Paris, son professeur d'instrument est nul autre que le grand pédagogue Antoine-François Marmontel qui enseigna aussi à nombre de compositeurs et de pianistes tels qu'Albéniz, Debussy, d'Indy, Diémer, Pierné et Planté. C'est pendant ce séjour parisien que Lavallée compose *Le Papillon, étude de concert opus 10*, dédiée à Marmontel. [2]

Avant le départ de Lavallée, en 1873, le journaliste québécois L.-O. David, l'admirant, le décrit ainsi : « *Il y a dans le caractère et dans les manières de M. Lavallée, comme dans son talent musical, une grande vivacité, beaucoup de spontanéité, de laisser-aller et de familiarité.* » (cité dans LAPIERRE, E., p. 114) Vivacité, spontanéité, laisser-aller et familiarité, voilà quatre mots utilisés par le journaliste pour dépeindre à la fois la personnalité du compositeur et sa musique.

L'auteure Mireille Barrière situe l'ensemble des compositions de Lavallée comme suit : « *Les quelques oeuvres qui restent révèlent un musicien plutôt conventionnel, tributaire d'une formation traditionnelle et apparamment peu touché par les nouveaux courants de son époque. Par exemple, il voue une grande admiration à Charles Gounod, mais ignore les théories révolutionnaires d'un Wagner ou d'un Hector Berlioz* [...]. *Ses dons naturels de mélodiste et son sens inné du rythme tombent souvent dans la facilité et le portent vers des genres à la mode.* » (BARRIÈRE, M., p.55)

*Le Papillon* est une pièce vive et fascinante qui se joue presque d'un seul souffle avec le flux de doubles croches continu et captivant. La finale, avec ses envolées ascendantes rapides dans le registre aigu et les octaves répétées pour marquer la fin, appelle assurément les applaudissements de la foule, espérons-la, ravie ! Évidemment, tout est dans la partition pour entraîner le succès de l'interprète... Lavallée y a pensé, pour se mettre en valeur lui-même ! Il reste que c'est une pièce de bravoure qui présente un défi technique de taille.

Esthétiquement, cette " étude de concert " s'inscrit tout à fait dans le courant de la musique de salon, à la mode dans les années 1875-1920. Elle a été jouée à Montréal pour la première fois par les Grenadiers Guards, dans un arrangement de fanfare, en juillet 1933, le jour du rapatriement du corps du compositeur, de la ville de Boston à la ville de Montréal. Elle se trouve aujourd'hui inscrite dans le programme de l'École de musique Vincent-d'Indy pour les pianistes en neuvième année. Mais l'école montréalaise n'est pas la seule à s'y être intéressée : ce morceau a aussi été intégré, pendant nombre d'années, dans le programme du Conservatoire de Paris.

Avec *Le Papillon, étude de concert opus 10*, voilà deux minutes trente secondes de musique, pour des heures et des heures de pratique ! Une pièce à mettre à son répertoire, qui saura clore vos concerts avec brio.

### Écouter et lire *Le Papillon...*

Le site internet du Centre de musique canadienne rend disponible un extrait de la pièce :
www.centremusique.ca/apps/index.cfm?fuseaction=composer.FA_dsp_sample&authpeopleid=2010&by=L
et les trois premières pages de la partition :
www.centremusique.ca/media/scoreSamples/Laval_2363_Papillon_X.pdf

La partition complète se trouve au Centre de musique canadienne et, aussi, dans un recueil de pièces pour piano dont la référence est la suivante : *Musique pour piano I*, Ottawa, dir. Elaine Keillor, Le Patrimoine musical canadien, 1983, p. 212-9.

On peut écouter des enregistrements complets sur les disques compacts suivants :
*Canadians at the keyboard*. Elaine Keillor, pianiste. Carleton sound, cscd-1008, 2000.
*Piano romantique au Canada*. Anne-Marie Globenski, pianiste. SNE / Techni Sonore, SNE 648.

### D'autres pièces pour piano de Calixa Lavallée

L'histoire de Lavallée démontre qu'il n'a pas écrit toute la musique qu'il a jouée en concerts. Mais parmi les partitions retrouvées et qui ont subsisté aux déménagements et au feu, notons : *Vole au vent* ; *The Ellinger Polka* ; *Polka de salon* ; *Première Valse de salon* et ; *L'Oiseau mouche - Bluette de salon*. Les titres montrent bien son intérêt pour la musique américaine et son goût pour la vélocité ! Ces autres pièces pour piano sont enregistrées sur le disque *From Molt to McPhee*. Shelley Katz, pianiste. Carleton Sound, CSCD-1004.

**Bibliographie**

BARRIÈRE, Mireille. *Calixa Lavallée*, Montréal, LIDEC, 1999, 62 p.
LAPIERRE, Eugène. *Calixa Lavallée, Musicien national du Canada*, Montréal, Fides, 1966, 292 p.
POTVIN, Gilles. « Calixa Lavallée », dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, dir. H. KALLMANN, G. POTVIN, K. WINTERS, Montréal, Fides, 1993, tome II, p.1861-7.

[1] Le chant patriotique *Ô Canada* a été approuvé par le parlement canadien en 1967 et il est devenu l'hymne national officiel le 1er juillet 1980. (BARRIÈRE, Mireille, p. 36)
[2] F.-A. Marmontel dédie sa dix-septième étude de salon à Calixa Lavallée. (BARRIÈRE, Mireille, p. 12)



# ALAIN LEFÈVRE

## RESTAURATEUR D'ŒUVRES D'ART

LUCIE RENAUD

D'égaine de rock star, vestons de cuir et lunettes branchées, franc-parler parfois incendiaire, jurons québécois mâtinés d'emprunts au jargon européen, le pianiste Alain Lefèvre est précédé d'une réputation ambiguë, sinon sulfureuse. Celle-ci voile malheureusement le jugement et fait oublier l'artiste profondément intègre et l'activiste forcené derrière l'homme du monde. Vêtu d'une paire de pantalons en cuir couleur chocolat et d'un col roulé gris fumée, il m'a pourtant accueillie sans façon dans son *home* (qu'on a déjà pu apercevoir dans les pages décoration d'un quotidien montréalais), d'une paire de bises sur la joue, comme si nous nous connaissions de tout temps. Deux pianos à queue habitent un environnement où, illuminé par des estampes, le fuchsia domine. Des sofas à coussins moelleux invitent à se lover, sous le regard attentif de Pinotte, une chatte de luxe au regard voluptueux.

### Restaurer l'œuvre

Le contact s'amorce, en douceur, autour du *Concerto* de Grieg, qu'il interprétait les 8 et 10 février dernier avec l'Orchestre symphonique de Montréal, avant de le reprendre en Californie, en Europe (notamment avec le Royal Philharmonic à Londres) et en Afrique du Nord.



Pierre angulaire du répertoire pianistique romantique, ce concerto fait partie de sa vie depuis maintenant plus de huit ans. *« C'est un concerto qui est particulièrement difficile à jouer dans la mesure où il est connu, il est aimé, il a été aimé. Il a même été, si l'on peut dire, "surjoué". Les pianistes prennent en général deux voies face au concerto. La première serait de le jouer comme tout le monde l'a joué et de continuer la tradition, tandis que la deuxième serait de se dire : "Je veux absolument faire quelque chose de nouveau." Après m'être intéressé à consulter plusieurs éditions et à lire le texte en profondeur, j'ai réalisé que c'était un concerto qui a été écrit avec une très grande attention par Grieg : les indications de pédale, les* ritenuto, *les détails techniques, et même les inflexions sont indiquées. La marge de manœuvre laissée par le compositeur est extrêmement petite et quand on suit la partition, on a peut-être un nouveau* Concerto de Grieg. *Je proposerai, modestement, la version du compositeur. »*

Ce travail méticuleux de recherche de l'authenticité n'est jamais abordé à la légère par Alain Lefèvre quand il croit en la beauté intrinsèque de l'œuvre qui se cache sous les vernis parfois craqués des interprétations multiples des œuvres. Les célèbres *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski avaient ainsi reçu un traitement surprenant il y a quelques années, Lefèvre ayant préféré s'inspirer de la version orchestrale de Ravel, transformant ensuite le piano en instrument orchestral, les timbres dévolus aux différents instruments se trouvent parfaitement assimilés en une registration étonnamment variée. On ne sera pas surpris d'entendre qu'il se dit avant tout interpellé par le répertoire symphonique, même s'il voue une affection particulière au pianiste d'origine roumaine Dinu Lipatti. *« J'aime Bruckner, Richard Strauss, Wagner. C'est une partie de ma vie,* affirme Lefèvre. *Il n'y a rien de plus beau que les* Quatre derniers lieder *et je considère les* Métamorphoses *et la* Symphonie alpestre *comme des chefs-d'œuvre. Je suis pianiste mais je préfère écouter de l'opéra. J'aime les œuvres instrumentales, les concertos pour violon particulièrement. Le* Concerto pour violon *de Sibelius est pour moi le concerto des concertos. J'aime aussi le* Concerto pour clarinette et basson *de Strauss, qui n'est jamais joué. »* Il n'a osé que tout récemment diffuser de la musique pour piano à son émission de radio hebdomadaire, en ondes les dimanches matin à Espace musique. *« Je suis trop dedans,* explique-t-il. *Je suis fou de Brahms, j'aime Bach, j'aime tous les compositeurs mais c'est très difficile pour moi d'en parler. Ne me posez pas la question à savoir ce que je pense de tel ou tel pianiste. Qu'y a-t-il de plus malhonnête que l'opinion d'un pianiste envers un autre pianiste. C'est tellement incestueux ! »*

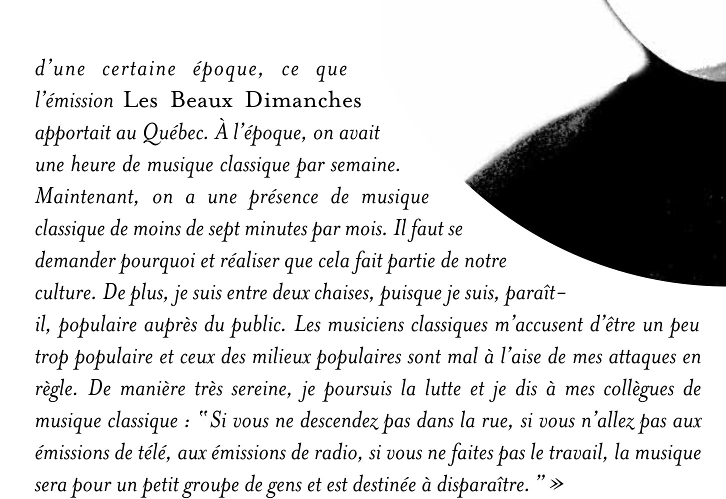
## Restaurer le compositeur

C'est également avec ce regard curieux et critique qu'il a dépoussiéré en 2003 le *Concerto de Québec* (Symphonie romantique pour piano et orchestre) d'André Mathieu, compositeur canadien à la gloire météorique dont la production avait malheureusement sombré dans l'oubli. *« On peut comparer cette musique à un diamant brut dont la beauté est néanmoins incontestable »*, explique Alain Lefèvre. Avant de l'enregistrer sur disque et de le défendre à la scène, d'abord avec l'Orchestre symphonique de Québec puis avec l'OSM, il a investi un an de sa vie à y travailler, à fouiller les bibliothèques afin de retrouver trois éditions manuscrites, à relire, à colliger, à corriger (entre 200 et 300 corrections de notes, selon son estimé). Le succès de vente a été inespéré : plus de 30 000 exemplaires ont trouvé preneur — un record dans le monde classique — et un disque des compositions pour piano seul du "Mozart québécois", dont Rachmaninov lui-même avait loué le génie, sortira sous peu.

Il confie sur son site Web qu'il suffoquerait s'il n'avait que la musique classique comme maîtresse. Si le répertoire pianistique, quasi infini, l'occupe de longues heures chaque journée, il trouve le temps de jeter, à l'occasion, ses propres idées musicales sur papier. *« C'est en composant que j'ai pu donner du leste à toute mes angoisses, mes joies, mes chagrins, mes déceptions, mes attentes, mes bonheurs et mes désillusions,* écrit-il. *Captives, mes émotions ont pu trouver un souffle nouveau. J'avais quinze ans quand un thème s'est imposé à moi pour la première fois. Depuis, une trentaine d'œuvres reposent dans mon banc de piano et dans les tiroirs de ma tête. Une rencontre, un rire, un soupir, un sourire, un désespoir, une victoire, tout me parle, tout est parfum, impression, couleur, note. »* Jusqu'ici, ces instants volés ont été croqués pour la postérité sur deux albums, Lylatov et Carnet de notes.

## Restaurer l'amour du répertoire

Si on cherche à l'enflammer, l'étincelle n'est jamais bien loin quand Alain Lefèvre parle des mélomanes de demain : *« Nous avons une lutte très intense à mener, ce sera de plus en plus difficile. Nous n'avons pas fait nos devoirs et nos leçons auprès du jeune public ! Les gens connaissent un peu mes batailles. Je vais dans les écoles depuis maintenant 15 ans, je rencontre les jeunes à travers le monde. La bataille doit être livrée avec énormément de clairvoyance. On n'a qu'à regarder les émissions de télé, la tradition québécoise*



*d'une certaine époque, ce que l'émission* Les Beaux Dimanches *apportait au Québec. À l'époque, on avait une heure de musique classique par semaine. Maintenant, on a une présence de musique classique de moins de sept minutes par mois. Il faut se demander pourquoi et réaliser que cela fait partie de notre culture. De plus, je suis entre deux chaises, puisque je suis, paraît-il, populaire auprès du public. Les musiciens classiques m'accusent d'être un peu trop populaire et ceux des milieux populaires sont mal à l'aise de mes attaques en règle. De manière très sereine, je poursuis la lutte et je dis à mes collègues de musique classique : "Si vous ne descendez pas dans la rue, si vous n'allez pas aux émissions de télé, aux émissions de radio, si vous ne faites pas le travail, la musique sera pour un petit groupe de gens et est destinée à disparaître. "* »

Il cite sans broncher nombre d'études sérieuses relatant l'impact de la musique classique sur le cerveau des enfants : « *La vie d'un enfant qui écoute de la musique classique régulièrement sera forcément différente. La richesse que la musique classique apporte dans une vie est extraordinaire. Comment les jeunes peuvent-ils choisir la musique classique si on ne leur offre plus une minute de musique classique ? Une fois qu'on l'a entendue, on y reviendra.* »

Le ton monte d'un cran quand il évoque les phénomènes Star Académie et il a déjà fait (et continuera de le faire) quelques sorties vitrioleuses contre le " moronisme " télévisuel ambiant et le dogme des cotes d'écoute. « *Quand un enfant me dit dans une école "Tu veux dire que Mozart est aussi doué que Céline Dion ?", que voulez-vous que je lui réponde ?*, s'emballe-t-il. *C'est là que ça devient grave.* » C'est un à un qu'il tente de convaincre chaque année des dizaines de milliers d'enfants, « *par la douceur, la tendresse, l'amour, le message d'espoir qui est transmis par la musique classique* ». Il voit son rôle comme celui d'un militant convaincu : « *Je réalise que, souvent, en tant que pianiste, on se met en avant de la musique, qu'on la sert moins bien qu'on ne devrait le faire. Le rôle d'un artiste n'est pas uniquement de monter sur scène, de dire : "Je suis beau, je suis grand ". C'est de descendre dans la rue et de se relever les manches. Pollini a commencé sa carrière en jouant dans les usines Fiat. Ce n'est pas de la démagogie, c'est un travail réel. Une société qui fabrique de bons citoyens, des gens qui peuvent bien voter est une société où l'on donne une grande place aux arts parce que l'art donne le recul nécessaire à la pensée. Le recul, c'est d'avoir le maximum d'information culturelle pour pouvoir juger d'une situation.* »

**Restaurer le contact avec le public**

Même s'il a choisi de raviver l'éclat d'un compositeur méconnu, il ne boude pas pour autant le répertoire populaire, ce qui a peut-être motivé son choix de jumeler le *Concerto de Québec* de Mathieu à celui de Gershwin mais également au *Concerto de Varsovie* d'Addinsell, une œuvre qui a connu son heure de gloire il y a quelques dizaines d'années : « *Je pense que le public est toujours intéressé à écouter ces grandes œuvres. Quand on pense à l'OSM et au succès que l'Orchestre a eu avec le* Boléro *de Ravel, on ne peut pas empêcher le public d'aimer les grands airs, malgré les visions critiques des musiciens purs et durs. Ce sont nos* hits *en musique classique.* »

Pour lui, rien ne remplacera jamais l'expérience en salle, qui lui permet de développer le côté spirituel de la musique. « *C'est un langage de très haute sphère et qui implique des vibrations extrêmement hautes entre nous et quelque chose de plus grand,* affirme-t-il, *presque l'air de s'excuser de devenir philosophique. C'est une communion avec le public et un moment de réflexion. Le concert est vraiment un instant unique, émotif, qui n'a rien à voir avec la perfection. Nous sommes tous humains, nous avons de bons soirs, de mauvais soirs, nous avons tous le trac mais le défi reste de faire passer le message. Est-ce que le public dira : " Oui, j'ai aimé ça, je veux revenir au concert, j'ai trouvé ça émouvant. "* » ? Là est toute la question.

Malgré son idéalisme perceptible, Alain Lefèvre ne se leurre pas : « *Ce sont des actes isolés de résistance.* » Il a choisi de ne pas avoir de télévision chez lui et consacre plutôt ses soirées au "luxe" des livres, qui tapissent éloquemment plusieurs des murs de son appartement. Il fréquente le théâtre avec ferveur et s'emballe de l'effervescence du milieu. Il avait vu dans la semaine précédant l'entrevue trois pièces d'univers diamétralement opposés et défendait le jeu des acteurs et les choix de mise en scène avec enthousiasme. « *Le fascisme commence toujours par l'abolition de la culture. Quel est le premier geste de tous les dictateurs ? Brûler les livres, empêcher la culture, museler les artistes. Tous, que ce soit Hitler, Pinochet, Mussolini, l'ont fait. Il faut se poser des questions quand une société perd sa culture.* » Quand on lui demande, en terminant, d'émettre le constat « *Moi, Alain Lefèvre, aujourd'hui, ce dont je suis le plus fier, c'est ...* », il mûrit quelques instants sa réponse avant de prononcer, presque sur le ton de la confidence, un émouvant « *Quand je reçois des petites lettres d'enfants qui me disent : " Maintenant, j'aime la musique classique ", c'est ce dont je suis le plus fier.* » Quelques secondes plus tard, j'entends de l'escalier un passage du *Concerto* de Grieg qui n'a pas encore révélé tous les secrets de sa beauté.

# Chopin
# vu par ses élèves

*Si le nom de Frédéric Chopin nous projette aussitôt dans l'univers relativement tourmenté du pianiste romantique et fait jaillir des bribes de ses valses, études ou nocturnes, il évoque beaucoup moins souvent ses dons prodigieux d'instrumentiste mais surtout de professeur. Pourtant, les faits sont là : Chopin, pourtant autodidacte (son seul professeur de piano, Zywny, était violoniste !) a passé près du quart de son existence à l'enseignement, ce qui démontre éloquemment qu'il accordait à la profession. Comme le soulignent les divers témoignages de ses élèves, rassemblés dans l'incontournable livre de référence signé Jean-Jacques Eigeldinger, Chopin n'enseignait pas uniquement pour arrondir ses fins de mois mais par une authentique passion pour l'enseignement. Nous vous proposons donc quelques extraits, autant de perles de sagesse de ce pédagogue mésestimé.*



Dans ses leçons, Chopin agissait à la fois par la musique et par la parole. Il ne se contentait pas de jouer quelques fragments par-dessus les épaules de l'élève mais il lui exécutait souvent le morceau d'un bout à l'autre, voire à plusieurs reprises, en variant son interprétation d'une fois à l'autre, toujours à la recherche de la perfection dans le fini. Il ne négligeait pas pour autant de faire analyser la structure formelle des œuvres étudiées et recourait volontiers à l'image ou à la comparaison pour rendre sensible le climat d'un morceau comme pour susciter chez l'élève l'impulsion musicale juste. Là où Liszt jeune (1832) tente, mettant à profit une culture fraîchement acquise, de stimuler l'imagination d'une élève par la lecture d'une page de Chateaubriand ou d'un poème de Hugo, il suffit à Chopin d'une formule imagée, d'allure volontiers lapidaire, parce qu'il est intensément pénétré de la réalité de sa vision dans le moment même qu'il la traduit en mots. Ces créations spontanées qui faisaient surgir devant ses yeux ici une légion d'esprits fantasques, là une maison des morts, ailleurs le dialogue d'un oppresseur et de sa victime, ne témoignent pas tant d'un tempérament littéraire que d'une imagination visionnaire et d'un sentiment poétique plongeant racine dans les légendes populaires slaves. [...]

Pour Chopin, comme pour la plupart des Romantiques – mais aussi des Classiques et Baroques – la musique est un *langage*. Par le moyen spécifique de sons organisés entre eux, elle a pour but d'exprimer un monde de pensées, de sentiments, de sensations. Parmi les essais de définitions de l'art musical contenus dans le *Projet de Méthode* ébauché par Chopin, on relève ceux-ci :

- L'expression de la pensée par les sons
- La manifestation de notre sentiment par les sons.
- L'art d'exprimer ses pensées par les sons.
- La parole indéfinie (indéterminée) de l'homme, c'est le son.
- On se sert des sons pour faire de la musique. On se sert des paroles pour faire un langage.
- La langue indéfinie, la musique.
- Un son abstrait ne fait pas de musique, comme une parole ne fait pas de langue.

Or si Chopin semble partager l'avis de Goethe aux yeux de qui la musique est le langage de l'inexprimable, elle n'en obéit pas moins pour lui aux grandes règles du langage articulé. Révélatrices à cet égard sont les comparaisons que le Maître aime à établir entre l'art oratoire et celui de l'interprète, entre les moyens et les fins communs au discours musical et à la déclamation parlée. Dans les deux cas, il s'agit d'émouvoir et de convaincre l'auditeur par l'intonation et l'accentuation appropriées au message du texte. Tout comme un morceau de prose ou de vers, une partition est constituée de l'emboîtement de parties, de paragraphes, de phrases, de périodes, d'incises; un système de ponctuation vise à en assurer l'articulation, la conduite générale et les grandes respirations; des lois prosodiques déterminent les syllabes longues ou brèves, accentuées ou atones, etc. [...]

**Fondements techniques**

L'intonation étant le fait de l'accordeur, le piano est délivré d'une des plus grandes difficultés que l'on rencontre dans l'étude d'un instrument. Il ne reste donc à étudier qu'un certain arrangement de la main vis-à-vis les touches pour obtenir facilement la plus belle qualité possible de son; savoir jouer les notes longues et les notes courtes, et parvenir à une dextérité sans borne. (dans son *Projet de Méthode*)

L'art étant infini dans ses moyens limités, il faut que son enseignement soit limité par ces mêmes moyens pour être exercé comme infini.

Il ne s'agit donc pas ici de théories plus ou moins ingénieuses, mais de ce qui va droit au but et aplanit la partie technique de l'art.

On a essayé beaucoup de pratiques inutiles et fastidieuses pour apprendre à jouer du piano, et qui n'ont rien de commun

avec l'étude de cet instrument. Comme qui apprendrait par exemple à marcher sur la tête pour faire une promenade. De là vient que l'on ne sait plus marcher comme il faut sur les pieds, et pas trop bien non plus sur la tête. On ne sait pas jouer *la musique* proprement dite, et le genre de difficulté que l'on pratique n'est pas la difficulté de la bonne musique, la musique des grands maîtres. C'est une difficulté abstraite, un nouveau genre d'*acrobatie*. (ibid.)

Je divise en trois parties l'étude du mécanisme de piano :

1) apprendre aux deux mains à jouer les notes à distance d'une touche (les notes à distance d'un demi-ton et d'un ton), c'est-à-dire les gammes chromatique, diatonique et les trilles. Ce que l'on pourra inventer pour jouer à distance des demi-tons et des tons n'existant pas, une quatrième forme abstraite à étudier dans cette catégorie ne sera qu'un composé ou une fraction des gammes ou trilles.

2) les notes distancées à plus d'un demi-ton et d'un ton, c'est-à-dire en partant de la distance d'un ton et demi : l'octave partagée en petites tierces, par conséquent chaque doigt occupant une touche, et l'accord parfait dans ses renversements (les notes sautées).

3) les notes doubles (à deux parties) : tierces, sixtes, octaves. (Quand on sait les tierces, sixtes et octaves, on sait jouer à trois parties — par conséquent, on connaît les accords que l'on saura briser sachant les notes distancées.

Les deux mains donneront quatre, cinq, six parties — et on n'inventera rien de plus pour étudier comme mécanisme du piano. (ibid.)

### Travail quotidien : durée et manière d'étudier

Chopin redoutait par-dessus tout l'abrutissement de l'élève. Lorsque je lui appris que je travaillais six heures par jour, il se mit fort en colère et m'interdit de travailler plus de trois heures. (Dubois et Niecks)

Il répétait inlassablement que les exercices ne doivent pas être juste mécaniques mais qu'ils requièrent toute l'intelligence et la volonté de l'élève. Aussi ne préconisait-il pas du tout de les répéter des vingt ou quarante fois, l'esprit ailleurs, et plus encore bannissait-il un exercice au cours duquel, selon le conseil de Kalkbrenner, on peut s'occuper à faire en même temps quelque lecture ! (Mikuli)

*« Dès lors que tu sais un morceau par cœur, exerce-toi la nuit dans l'obscurité ! Quand les yeux ne voient ni notes ni touches, quand tout disparaît, à ce moment seulement l'ouïe réagit avec une entière finesse — et alors on peut véritablement se bien entendre, remarquer chaque défaut : quant à la main, elle acquiert l'assurance et l'audace qu'elle n'est pas à même de s'approprier lorsque l'exécutant regarde constamment les touches. »* (Wotpol, Dzialynska et Czartkowski-Jezewska)

### Position au piano et tenue de la main

On se place de manière à pouvoir atteindre les deux bouts du clavier sans pencher d'aucun côté. Le pied droit sur la grande pédale, sans faire jouer les étouffoirs. Le coude au niveau des touches blanches, la main tournée ni à gauche ni à droite.

On trouve la position de la main en plaçant les doigts sur les touches *mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, si* : les doigts longs occuperont les touches hautes, et les doigts courts, les touches basses. Il faut placer les doigts qui occupent les touches hautes sur



une même ligne et ceux qui occupent les blanches de même, pour rendre les leviers relativement égaux, ce qui donnera à la main une courbe qui donne une souplesse nécessaire qu'elle ne pourrait avoir avec les doigts étendus. La main souple, le poignet, l'avant-bras, le bras, tout suivra la main selon l'ordre. (ibid.)

*« Ayez le corps souple jusqu'au bout des pieds. ».* (Franchomme, Picquet et Anonyme)

Parvenir à la souplesse était l'objectif premier de Chopin. Au cours de la leçon, il ne se lassait pas de répéter : *« Facilement, facilement. »*. La raideur le mettait au désespoir. (Dubois et Niecks)

L'exécution des arpèges les plus difficiles, composés de notes fort éloignées les unes des autres, il la réalisait legato, car c'était son poignet, et non son bras, qui était constamment en mouvement. (Mikuli et Koczalski)

Les bras doivent être les esclaves des doigts et c'est le contraire que l'on fait toujours; donc il ne faut pas s'en occuper et y mettre tout le naturel possible : doigts allongés pour chanter, et très serrés pour cette excessive volubilité nuageuse des petites notes ou appoggiatures. (Courty et Aguettant)

*« Caressez la touche, ne la heurtez jamais ! »* disait Chopin. Et son élève Georges Mathias ajoutait lorsqu'il répétait ce conseil : *« Il faut pour ainsi dire pétrir le clavier d'une main de velours, et sentir la touche plutôt que de la frapper ! »* (Mathias/Piron)

Chopin, dès la première leçon, dirigeait sans cesse l'attention de l'élève vers la liberté et l'indépendance des doigts. Il diffère par là, je crois, des autres professeurs qui ne parviennent à faire acquérir l'indépendance des doigts qu'après d'assez longues études. Il recommandait pour cela de laisser tomber les doigts librement et légèrement, et de tenir la main comme suspendue en l'air (sans pesanteur) : il coulait qu'on ne prît pas trop tôt des mouvements rapides et qu'on apprît à exécuter tous les passages très *forte* et très *piano*. De cette manière, les qualités du son arrivent d'elles-mêmes, et la main ne se fatigue jamais. Cet emploi fréquent du *piano*, pour éviter la lourdeur de la main, est un trait caractéristique de la méthode de Chopin. (Kelczynski)

### Phrasé, prosodie et déclamation musicales

Sous ses doigts, chaque phrase musicale sonnait comme du chant, et avec une clarté telle que chaque note prenait la signification d'une syllabe, chaque mesure celle d'un mot, chaque phrase celle d'une pensée. C'était une déclamation exempte de tout pathos mais à la fois simple et noble. (Mikuli et Koczalski)

C'est avant tout sur la justesse du phrasé que Chopin attirait l'attention. Un mauvais phrasé lui suggérait la comparaison suivante, qu'il se plaisait à répéter souvent : *« C'est comme quelqu'un qui réciterait dans une langue qu'il ignore un discours péniblement appris par cœur, et ceci non seulement sans observer la quantité naturelle des syllabes, mais même en s'arrêtant au milieu des mots. De même par son phrasé barbare, le pseudo-musicien révèle que la musique n'est pas sa langue maternelle mais un idiome qui lui est étranger, incompréhensible. Aussi lui faut-il complètement renoncer, tout comme l'orateur, à exercer par son discours un effet quelconque sur l'auditeur. »* (Mikuli)

### Le bel canto, modèle de déclamation pianistique et de plénitude sonore

*« Il vous faut chanter si vous voulez jouer du piano »*, dit Chopin ; et il fit prendre des leçons de chant à l'élève. (Rubio et Niecks)

Aujourd'hui, Chopin m'a encore confié un nouveau moyen, simple, d'atteindre un but merveilleux. Je sentais bien par où mon jeu péchait, sans pouvoir dire en quoi. Pour se conformer au principe qui consiste à imiter les grands chanteurs en jouant du piano, il a arraché à l'instrument le secret d'exprimer la respiration. En chaque endroit qui exigerait du chanteur une inspiration, le pianiste qui n'est plus un profane doit veiller à lever le poignet pour le laisser retomber sur la note chantante avec la plus grande souplesse imaginable. Parvenir à cette souplesse est la chose la plus difficile que je connaisse. Mais lorsqu'on y a réussi, on rit de joie en entendant la belle sonorité, et Chopin s'écrie : *« C'est cela, parfait ! Merci ! »* (Gretsch et Grewingk)

Son jeu était toujours noble et beau; les notes chantaient toujours, aussi bien en pleine force que dans le piano le plus doux. Il se donnait une peine infinie pour inculquer à l'élève ce jeu lié et chantant. *« Il (elle) ne sait pas lier deux notes »* était chez lui le superlatif du blâme. (Streicher et Niecks)

### Agogique : rigueur rythmique et rubato

Chopin exigeait la plus stricte observance du rythme, détestant toute espèce d'alanguissement et entorses rythmiques, tout rubato déplacé, tout ritardando exagéré : *« Je vous prie de vous asseoir »*, disait-il alors avec une pointe de raillerie. (Streicher et Niecks)

Dans le maintien du tempo, Chopin était inflexible, et beaucoup seront surpris d'apprendre que le métronome ne quittait pas son piano. Même dans son tempo rubato tant décrié, une main — celle qui a la partie accompagnante — continuait à jouer strictement en mesure, tandis que l'autre — celle qui chante la mélodie — libérait de tout carcan métrique la vérité de l'expression musicale; soit qu'elle retarde, indécise, soit qu'animée d'une sorte de véhémence fiévreuse, elle anticipe comme quelqu'un qui s'enflamme en parlant. (Mikuli)

### Simplicité et mesure comme idéal de jeu

*« La dernière chose, c'est la simplicité. Après avoir épuisé toutes les difficultés, après avoir joué une immense quantité de notes et de notes, c'est la simplicité qui sort avec tout son charme, comme le dernier sceau de l'art. Quiconque veut arriver de suite à cela n'y parviendra jamais ; on ne peut commencer par la fin. Il faut avoir étudié beaucoup, même immensément pour atteindre ce but : ce n'est pas une chose facile. »* (Chopin, Streicher et Niecks)

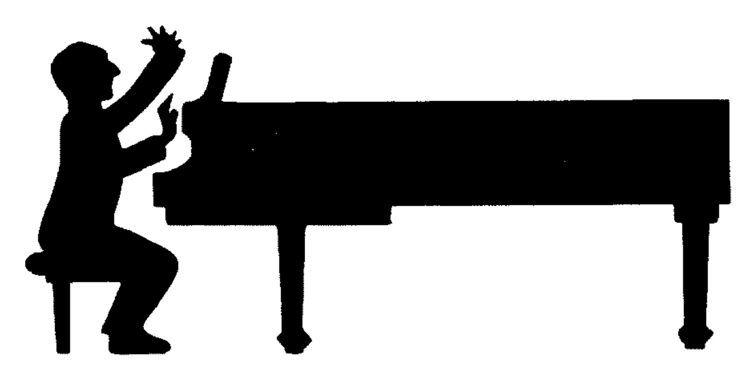
Toute la chaleur que Chopin mettait dans son jeu de manière si personnelle n'empêchait cependant jamais son exécution d'être mesurée, chaste, distinguée, voire parfois même singulièrement réservée. (Mikuli)

Chopin avait en horreur toute accentuation exagérée, chose qui, à son avis, enlevait au jeu sa poésie et lui conférait une sorte de pédanterie didactique. (Karawoski)

**Extrait de :**
Jean-Jacques EIGELDINGER. *Chopin vu par ses élèves*, Éditions Langages, À la Baconnière, Neuchatel, 1979, 388 pages.



# **Banc de piano** multi-positions



Voici un tout nouveau banc de piano qui vise une clientèle actuellement mal servie par les bancs conventionnels que l'on retrouve sur le marché. Entièrement réglable, ce banc innovateur permet d'obtenir la hauteur et la profondeur du siège désirées. De plus, le banc multi-positions offre la possibilité d'insérer un appui-pieds, pour les personnes de courtes jambes, tout en conservant l'accès aux pédales. Quatre roulettes d'ajustement permettent à l'utilisateur d'adapter rapidement la hauteur de son siège et de son appui-pieds. Il devient donc un instrument de travail très polyvalent pour les professeurs qui enseignent à des élèves de mensurations différentes.

Produit de grande qualité réalisé dans le Bas-St-Laurent et entièrement démontable, facilitant ainsi le transport lors des déplacements, le banc est fait de bois et peut être laqué noir. D'autres teintes personnalisées sont également disponibles. Visitez le www.ebenistealaincaron.com ou téléphonez au (418) 867-8493 pour plus de détails.

# Amitiés musicales : des liens tissés serré

Lucie Renaud

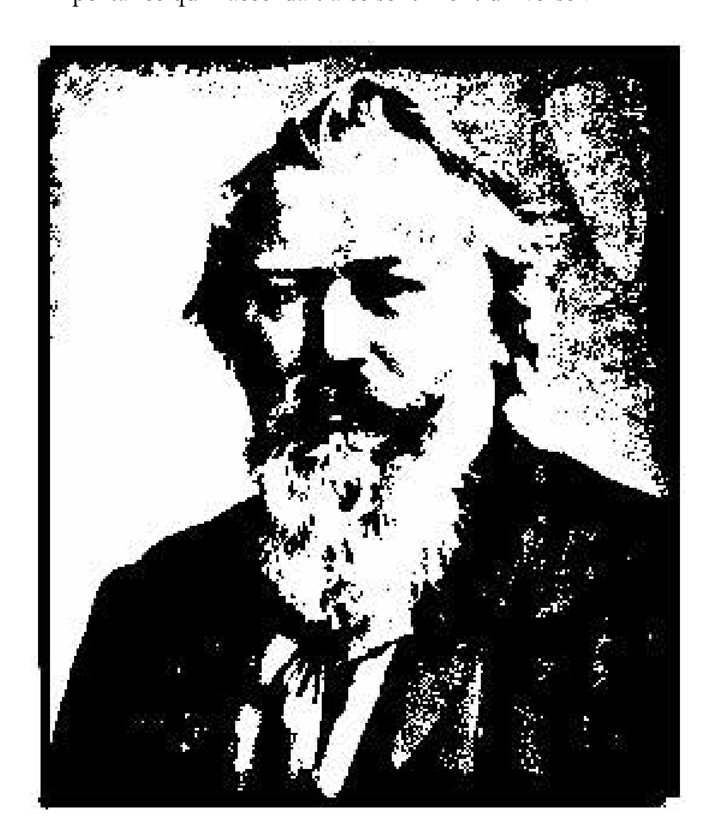
Si la pratique d'un instrument se conjugue généralement au singulier (que ce soit dans le local de pratique ou sur la scène), le plaisir musical se décline plutôt au pluriel. Il y a fort à parier que le premier homme des cavernes découvrant le plaisir de taper sur une peau d'animal devenue tambour l'a fait pour scander les chants de sa tribu. La musique, si elle reste le langage de l'indicible et des émotions, est faite pour être partagée. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs musiciens ou compositeurs aient ainsi développé des liens privilégiés. Certains compositeurs entretenaient une relation de respect, Franz Liszt et Frédéric Chopin, par exemple. D'autres se côtoyaient sur une base régulière, notamment Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt et Richard Wagner (enterrés côte à côte) ou les membres du Groupe des cinq, liés par une amitié profonde et par des idéaux et des objectifs communs : Mili Balakirev, César Cui, Alexandre Borodine, Modest Moussorgski et Nicolaï Rimski-Korsakov. Dans d'autres cas, l'amitié mènera à l'amour, comme ce sera le cas pour le couple Robert et Clara Schumann (tous deux compositeurs, même si Clara fera une grande carrière d'interprète).

Plusieurs cercles de musiciens ont vu le jour au fil des siècles. Georg Philip Telemann, un ami de Georg Frideric Haendel, fonde ainsi en 1704 le Collegium musicum qui, quelques années plus tard (de 1729 à 1739), se retrouvera sous la direction de Jean-Sébastien Bach. Les membres de ce groupe informel de musiciens amateurs (c'est-à-dire qui ne gagnent pas leur vie grâce à la musique) se rencontraient chaque semaine en plein air (si la température le permettait) ou dans un des cafés de la ville, notamment au Café Zimmermann, situé rue Sainte-Catherine à Leipzig. En plus des musiciens locaux et des virtuoses de passage, on retrouvait souvent les fils et les élèves de Bach parmi les interprètes. L'appellation " collegium musicum ", reprise de nombreuses fois depuis, désigne aussi bien des ensembles amateurs que des orchestres professionnels.

Franz Schubert (1797-1828) fréquente également les cafés de façon hebdomadaire et présente ses œuvres aux musiciens qui s'y retrouvent. Dans une ambiance qui se rapproche du "jam session" que les artistes jazz et populaires connaissent bien, les Schubertiades regroupent une vingtaine de participants déchiffrant des œuvres de Schubert, choisies en fonction des partitions disponibles et des instrumentistes ou chanteurs présents ce jour-là . Quelle meilleure façon de faire connaissance en musique et de découvrir ensemble des œuvres qu'on présentera peut-être en concert quelques semaines plus tard ?

Au début du XXe siècle, six jeunes compositeurs à peine sortis du conservatoire se retrouvent tous les samedis soir dans un petit restaurant parisien : Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. Ils sont entourés des pianistes Marcelle Meyer et Juliette Meerovitch, du chanteur russe Koubitsky, des peintres Marie Laurencin, Irène Lagut et Valentine Gross et des écrivains Lucien Daudet, Raymond Radiguet et Jean Cocteau. Après le souper, le Groupe des six et leurs amis se rendent à la Foire du Trône ou vont admirer les mimes des frères Fratellini au cirque Médrano. Les soirées se terminent chez Darius Milhaud ou au bar Gaya. Cocteau lit ses derniers poèmes. Milhaud et Auric, rejoints par Arthur Rubinstein, jouent *Le bœuf sur le toit* à six mains. L'atmosphère est à la fête, les commentaires fusent, les amitiés s'approfondissent.

Si les compositeurs ont de tout temps partagé les joies et les peines de la création avec leurs proches, ils ont souvent dédié à leurs amis (musiciens ou non) certaines de leurs œuvres. Si Beethoven fait référence à une amitié universelle dans son " Ode à la joie ", le dernier mouvement de sa *Neuvième Symphonie*, Schubert n'a pas hésité à écrire pour piano à quatre mains *Notre amitié est invariable*, une œuvre qui témoigne éloquemment de l'importance qu'il accordait à ce sentiment universel.



**Johannes Brahms**

Né à Hambourg (Allemagne) le 7 mai 1833, mort à Vienne (Autriche) le 3 avril 1897.

Né dans une ville portuaire du nord de l'Allemagne, Brahms est très tôt initié au piano par son père, corniste et contrebassiste dans l'orchestre municipal, qui s'aperçoit rapidement que Johannes a l'oreille absolue (ce qui veut dire qu'il est capable d'identifier immédiatement toutes les notes qu'il entend). À 10 ans, après trois ans d'étude, il donne un premier concert. Le jeune pianiste apprend également son métier dans les tavernes et brasseries de Hambourg, où il joue le soir malgré son jeune âge, histoire d'apporter un peu d'argent à sa famille.

Brahms n'a que 14 ans lorsque son professeur, Eduard Marxsen, lui apprend la mort du compositeur Felix Mendelssohn (1809–1847) et affirme devant témoins que son jeune élève le remplacera. Trois ans plus tard, il rencontre le violoniste virtuose Eduard Remenyi, avec lequel il entreprendra des tournées de concert. Ce dernier lui transmet son amour des mélodies tziganes, que Brahms utilisera régulièrement dans ses compositions. C'est également grâce à Remenyi qu'il rencontrera le célèbre violoniste Joseph Joachim, maître de chapelle de la cour de Hanovre, qui deviendra son ami. Joachim lui écrira des lettres d'introduction pour les compositeurs Robert Schumann et Franz Liszt (qui interprète une de ses œuvres qu'il loue abondamment).

Cette rencontre avec Schumann en 1853 restera marquante pour Brahms. Robert et sa femme Clara sont enthousiasmés par le talent du jeune compositeur dès la première écoute et l'adoptent instantanément. Schumann le recommande à ses éditeurs Breitkopf & Härtel et n'hésite pas, dans un article chaleureux, à parler d'un " nouveau messie de l'art ".

Brahms allait devenir l'un des plus grands compositeurs du XIXe siècle et entreprendra de nombreuses tournées en tant que pianiste-compositeur en Hollande, en Hongrie, au Danemark et en Suisse entre 1866 et 1868. De cette période date le *Requiem allemand,* une œuvre qui vaudra à Brahms une grande notoriété. En 1872, il est nommé directeur de la Société des amis de la musique de Vienne, un poste qu'il occupera pendant trois ans avant de se concentrer aux concerts en hiver et à la composition en été. Brahms exerce également la fonction de chef d'orchestre. Il noue une amitié avec le pianiste chef d'orchestre Hans von Bülow, avec qui il collabore et qui lancera bientôt le fameux slogan des "trois B", Bach, Beethoven, Brahms, pour résumer le génie musical allemand.


Brahms

**Un ami pas toujours facile à vivre !**
Sincère et fidèle en amitié, Brahms avait pourtant une tendance à être cassant et sarcastique avec ses proches. Un soir, après avoir choqué plusieurs personnes par ses propos impolis, il aurait dit, avant de quitter la pièce : *« S'il y a quelqu'un que je n'ai pas insulté ce soir, je m'en excuse ! »*

### Danses hongroises

Même si Brahms écrivit 21 *Danses hongroises* pour piano à quatre mains (deux pianistes sur le même clavier) entre 1852 et 1869, il n'en orchestra lui-même que 3 : les nos 1, 3 et 10. Malgré leur titre, ces danses ne sont pas associées au folklore typique hongrois mais bien à celui des Tziganes.

Venue des Carpates, une région située entre la Hongrie et la Roumanie, la musique tzigane traduit l'aspiration à la liberté qui a toujours caractérisé le peuple hongrois. Un grand écart sépare souvent la partition écrite et l'exécution de cette musique marquée par l'improvisation et la variation des thèmes. Lisant rarement la musique, les Tziganes sont pourtant très souvent de véritables virtuoses du violon. En général, un ensemble tzigane est formé d'un groupe de violonistes qui interprètent la ligne mélodique, accompagnés d'un deuxième groupe de violonistes, d'un alto et d'une contrebasse. On utilisait les mains pour battre les rythmes, mais on privilégie de nos jours les instruments à percussion.

Les *Danses hongroises* ont connu dès leur publication un succès immense, provoquant la jalousie du violoniste Remenyi, qui devait accuser Brahms d'avoir plagié la musique tzigane. Malgré l'insistance de son éditeur à publier un cinquième cahier, Brahms recommanda plutôt son jeune ami Dvořák, qui écrivit alors ses *Danses slaves*.

### Antonin Dvořák

Né à Mühlhausen (près de Prague, aujourd'hui Nelahozeves, en République tchèque) le 8 septembre 1841, mort le 1er mai 1904 à Prague

Antonin naît dans un petit village de Bohême (qui est alors une province de l'Empire Austro-Hongrois), l'aîné d'une famille de huit enfants. Son père, un aubergiste, joue du violon, de la cithare et de la trompette, comme deux des oncles d'Antonin. Dès l'âge de cinq ans, Antonin joue du violon à l'auberge familiale et fait partie de l'orchestre du village. Après avoir appris les rudiments du métier de boucher, il est envoyé à Zlonice chez un oncle pour y apprendre l'allemand, langue seconde indispensable à l'époque pour espérer s'élever dans la société. L'instituteur du village est un musicien passionné qui lui enseigne aussi l'orgue, le piano, l'alto, l'harmonie et le contrepoint.

En 1859, Dvořák obtient un poste d'altiste à l'orchestre de Karel Komzak. Pour arrondir ses fins de mois, il donne des leçons et aborde plus sérieusement la composition, de façon pratiquement autodidacte. Il est déjà fasciné par Richard Wagner et Franz Liszt, étudie les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven et Schumann et manifeste son admiration pour Schubert.

En 1873, il épouse Anna Cermakova, une jeune chanteuse de 19 ans. L'année suivante, son premier grand opéra, *Le Roi et le Charbonnier*, est créé. Bedrich Smetana (auteur de *La Moldau* et considéré à l'époque comme le plus grand compositeur tchèque) en dirige l'ouverture. En 1875, il sollicite une bourse de l'État

autrichien "pour artistes pauvres et bien doués" et joint une copie de sa *Troisième Symphonie* à sa demande. Johannes Brahms entend alors parler des dons de Dvořák et écrit ces quelques lignes à son éditeur berlinois Fritz Simrock, lui recommandant les *Chants moraves* : « *Si vous les jouez, vous éprouverez un grand plaisir ; en tant qu'éditeur, vous aurez une grande joie en publiant ces choses très fines. Dvořák écrit tout : opéras, symphonies, quatuors, pièces pour piano. C'est, sans aucun doute, un homme de grand talent. Et pauvre ! Je vous prie de penser à tout cela.* » C'est le début d'un succès international qui ne sera jamais démenti et d'une amitié fidèle qui unira les compositeurs jusqu'à la mort de Brahms.

Dvořák est particulièrement prolifique pendant cette période, malgré le décès successif de trois de ses enfants : Josefina, Ruzena et Otakar. En six semaines, il achève son grand ouvrage choral, le *Stabat Mater,* sur un texte qui décrit les souffrances de la mère de Jésus devant la mort de son enfant. Cette œuvre poignante assure sa renommée grandissante qui le mènera à accepter la direction du Conservatoire national de musique de New York.

Parmi les œuvres importantes de Dvořák, très souvent marquées par la musique populaire tchèque, on retrouve neuf symphonies, des opéras (dont *Russalka*), des œuvres vocales, profanes et religieuses (*Requiem*, *Te Deum*), de la musique de chambre et des concertos pour piano, pour violon et surtout pour violoncelle. Composé en 1895, le *Concerto pour violoncelle* reste l'une des œuvres phares du répertoire et fera dire à Brahms : « *Si j'avais su qu'on pouvait composer un si beau concerto pour violoncelle, j'en aurais écrit un moi-même.* »

Dvořák meurt le 1er mai 1904. La nation tchèque entière est en deuil. La foule se masse, nombreuse, pour saluer le cortège funèbre. Le 5 mai, on chante des pages de son *Requiem* et le 7 mai retentit pour "le musicien tchèque tout simple", comme Dvořák aimait se qualifier, le *Requiem* de Mozart, "un soleil" au firmament des compositeurs selon lui. Dvořák est enterré comme Smetana au cimetière de Vysehrad, près de la Moldau.

**Les autres amis de Dvořák**

Antonin Dvořák a dédié son *Quatuor en ré mineur*, opus 34, à Brahms mais a également été lié aux compositeurs Anton Bruckner, Karel Bendl, Piotr Ilitch Tchaïkovski (Dvořák lui dédiera sa *Septième Symphonie* et Tchaïkovski lui dédiera en échange sa *Troisième Suite pour orchestre*), au violoniste Joseph Joachim (également ami de Brahms) et aux chefs d'orchestre Anton Seidl, ancien secrétaire de Wagner (qui dirigea la première interprétation de sa *Neuvième Symphonie*) et Hans Richter.

**Le savais-tu ?**

Brahms a corrigé les épreuves de la *Neuvième Symphonie* de Dvořák.

### *Danses slaves*, opus 46 (1878)

Grâce à la recommandation de Brahms, la renommée de Dvořák n'avait cessé de croître à l'étranger. Après la publication par Simrock des *Chants moraves,* le critique allemand Louis Elhert devait écrire : « *Enfin un talent, et combien naturel celui-là ! En les déchiffrant, j'ai cru voir en vérité de belles jeunes filles se jetant des fleurs odorantes, toutes ruisselantes de rosée. Enfin un musicien à propos de qui nous n'allons pas être obligés de nous disputer, car on ne discute pas le printemps.* » Simrock, en


Dvořák

bon commerçant, s'empresse de commander à Dvořák une nouvelle œuvre qui attirerait la même clientèle enthousiaste qui avait découvert les *Danses hongroises* de Brahms. (Dvořák adaptera d'ailleurs pour orchestre une série de ces danses.) Dvořák livre bientôt une première série de *Danses slaves*, composées pour piano à quatre mains.

Cette œuvre marque admirablement la maîtrise de Dvořák à unir deux pôles musicaux en apparence opposés : le sens populaire de la danse bien rythmée, colorée et d'une certaine façon naïve, et la science musicale acquise qui lui permet de recréer en musique émotions, sentiments et souvenirs. Les danses populaires, même si elles démontrent une préoccupation constante pour la musique populaire tchèque et plus généralement slave, deviennent ainsi plus stylisées (comme l'avait fait Brahms) et Dvořák ne résiste pas longtemps avant d'en orchestrer quelques-unes. Avant même d'avoir terminé la série complète pour piano à quatre mains, il avait orchestré trois de ces danses (nos 1, 6 et 3) qui furent présentées au public le 16 mai 1878 dans un concert organisé par l'Association des journalistes tchèques au Théâtre de la Ville-Neuve à Prague. L'œuvre remportera beaucoup de succès, notamment à l'étranger.

**Neuf : un nombre malchanceux ?**

Beethoven, Schubert, Vaughan Williams et Dvořák ont écrit neuf symphonies avant de mourir. Mahler, superstitieux, s'était empressé d'en composer une dixième, malheureusement jamais complétée avant sa mort. Bruckner, même s'il avait numéroté ses deux premières symphonies 00 et 0, a également rendu l'âme en composant sa neuvième symphonie. Sibelius, quant à lui, s'est arrêté après huit… et a vécu 33 ans de plus !

9

# Les chapeaux multiples
# du professeur de piano

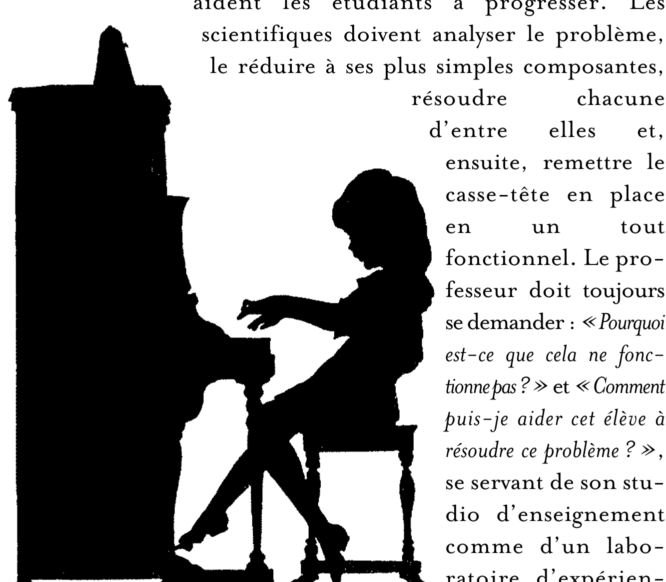
Peter Jancewicz



Je réfléchis souvent aux besoins de mes étudiants qui, tels des tamias sortis de leurs confortables et douillets terriers, chaque semaine, se présentent bravement à mon studio pour leur leçon. Parmi ceux-ci, on retrouve un éventail complet d'âges, de talents, de motivations et de personnalités, des petits qui commencent à peine à se mouiller les pieds à ces vétérans adolescents ronchons qui, grâce à leur persévérance, leur détermination et l'aide précieuse du talent et du soutien parental, explorent avec exaltation et une crainte mêlée de respect les territoires convoités de Beethoven et Bach. Heureusement qu'il n'y a que deux sexes, sinon la complexité de l'opération serait écrasante ! Je suis constamment stupéfait du nombre impressionnant de rôles différents que je dois assumer si je veux bien enseigner. Voici quelques-uns des couvre-chefs que les professeurs doivent, selon moi, revêtir s'ils tiennent à avoir un impact dans la vie de leurs élèves.

Pour les débutants, et malheureusement pour nombre d'élèves plus âgés qui ne l'ont pas encore compris, nous sommes des comptables, prudents, soignés, exigeants, mais remplis de chaleur et d'humour, histoire de ne pas les effrayer. Constamment, nous soulignons l'importance de la lecture claire et précise de la partition, de l'exactitude des notes jouées, des rythmes, des articulations, des nuances et j'en passe. Si l'on ne porte pas attention ou si l'on ne maîtrise pas ces menus détails, une opération pourtant facile à régler, il est impossible d'être artistique et expressif. La partition est une carte, une notice détaillée d'instructions qui a besoin d'être vérifiée deux fois plutôt qu'une pour être certain que l'étudiant mérite un présent cette année ! Évidemment, ceci n'est que le commencement, la base sur laquelle l'édifice du jeu pianistique reposera.

Nous sommes des chercheurs dont les méthodes scientifiques aident les étudiants à progresser. Les scientifiques doivent analyser le problème, le réduire à ses plus simples composantes, résoudre chacune d'entre elles et, ensuite, remettre le casse-tête en place en un tout fonctionnel. Le professeur doit toujours se demander : *« Pourquoi est-ce que cela ne fonctionne pas ? »* et *« Comment puis-je aider cet élève à résoudre ce problème ? »*, se servant de son studio d'enseignement comme d'un laboratoire d'expériences. Quand une solution ne produit aucun résultat, nous devons en essayer une autre. Le plus souvent, la racine d'un grand problème peut se résumer en une seule cause très simple, telle que des mauvais doigtés, une position de main inadéquate ou une mauvaise compréhension du phrasé. Pour être capable d'enseigner adéquatement la technique, un professeur doit posséder à la fois les dons pour poser un diagnostic du meilleur médecin et l'œil exercé d'un entraîneur olympique. Nous devons réaliser les plus subtiles inflexions de mouvement qui iront de pair avec le soutien essentiel d'une bonne position de mains. Nous comparons la façon dont les élèves réagissent aux sons produits et devons proposer des façons créatives et efficaces de résoudre les passages de gammes inégaux, les accords mal équilibrés, les arpèges malcommodes et bien d'autres. Voilà un autre aspect de cette base.



Nous sommes aussi un mélange de psychologue et de conseiller. Il faut être capable de regarder d'un air interrogateur l'esprit de nos élèves et de comprendre pourquoi ils ont tant de difficultés à maîtriser telle ou telle notion. Quel est le blocage qui leur met tant de barrières parfois ? En même temps, nous devons être capables de comprendre de façon objective le fonctionnement de notre propre esprit, combattre nos peurs et nos insécurités, afin de trouver une façon d'aider nos élèves à surmonter les épreuves, qu'elles soient aussi sérieuses qu'une audition ratée ou aussi triviales qu'éliminer la mauvaise humeur pour abattre un travail productif. Nous devons constamment faire face à nous-mêmes et être assurés que le chemin sur lequel nous guidons les élèves est bien le meilleur pour eux.

À l'occasion, et avec grande répugnance, nous sommes des policiers qui s'assurent que les élèves passent assez de temps à leur instrument. Parfois, malgré nos efforts soutenus, nous sommes incapables de triompher des influences néfastes qui régissent la vie d'un étudiant. Quand un élève succombe au manque de pratique, au manque de soutien parental, à la perte d'intérêt, au désir ardent de retrouver le confort anesthésiant de l'écran de télévision, nous devons faire face à l'obligation de révéler aux parents la triste réalité, l'impossibilité pour leur enfant de progresser plus avant à l'instrument. Parfois, ces seuls mots sont suffisants pour renverser la vapeur; parfois, ils ne le sont pas et, parfois encore, comme le messager puni parce qu'il transmet des mauvaises nouvelles, nous devons faire face aux sentiment contradictoires qui nous habitent, que ce soit ou non notre faute.

Puisque nous aidons nos élèves à résoudre des problèmes essentiellement mécaniques de lecture et de technique, nous sommes également des professeurs de langue, leur enseignant la langue et la grammaire musicales. Le phrasé, la respiration, le sens de direction, la forme et l'énonciation deviennent de nouveaux outils pour les étudiants, élargissant leur potentiel d'expression. En les aidant à découvrir ces mystères, nous devenons des poètes qui guident nos étudiants vers les significations plus profondes de la musique. Nous pouvons leur démontrer comment les subtilités de rythme et de couleur peuvent nous faire rire, pleurer, parfois exploser les murs que nous construisons tous autour de nous. Nous pouvons leur montrer comment le motif empreint de fatalité du " destin qui cogne à la porte " de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven se retrouve dans sa musique pour piano, comment les impressions mercuriales et sensuelles de Debussy évoquent des images exotiques et nébuleuses, comment les rythmes incisifs et pressants de Prokofiev et de Bartók imprègnent notre corps en le forçant à bouger.

Nous sommes des avocats ou des juges, prononçant nos opinions mûrement réfléchies sur l'interprétation et le style, nous penchant sur des précédents ambigus et lourds de sens dans CPE Bach ou Turk. « *Votre honneur, ce trille baroque doit-il débuter sur la note supérieure ? — Eh bien, jeune homme, examinons les preuves...* » Nous devons toujours débattre des subtilités de l'interprétation parce que musicalement, tout est important. Nous portons également un autre chapeau, celui de l'historien enthousiaste qui rend vivantes les distinctions entre les styles, comment ils étaient adaptés à la philosophie de l'époque et comment ces courants philosophiques se transmettent dans la musique. Nous démontrons comment la fièvre dévorante et l'énergie sans limite de la découverte du monde se reflètent dans la musique baroque, comment la fascination éclairée et raisonnée face aux cadres mènent la période classique, comment l'envie volcanique et désespérée de l'expression de soi des Romantiques a forcé leur musique à déborder des limites formelles des structures classiques. Nous démontrons aux élèves qu'il existe un nombre illimité de façons de réfléchir à la musique et, par extension, à



la vie et les encourageons à penser au-delà des limites de leur propre monde.

Nous sommes ultimement, et c'est le plus important, des artistes. Dans cette affirmation se retrouve tout ce que nous faisons, du calcul méticuleux de chaque note au créatif processus scientifique qui nous permet de régler les problèmes en passant par la poésie empreinte d'imagination quand nous utilisons et enseignons le langage musical. Nous pouvons guider vers un monde unique ces élèves privilégiés qui ont la détermination, le courage, le talent et le soutien nécessaires pour nous suivre dans les contrées exaltantes dans lesquelles ont vécu et travaillé les grands génies musicaux. En leur montrant le merveilleux et infini monde de la musique, nous les aidons à se trouver. À travers les stratégies créatives et artistiques qui guident les étudiants sur cette délicate et parfois dangereuse route, nous nous trouvons nous-mêmes.

Hum, aurais-je oublié d'écrire quelque chose au sujet de la patience et des saints ?

*Traduction : Lucie Renaud*

Peter Jancewicz est pianiste, compositeur, auteur et professeur. Ses œuvres pour piano sont éditées chez Alfred. Ses articles ont paru dans *Clavier* et de nombreuses publications au Canada (dont *La Muse affiliée*). Son nouveau CD, *Oh Evergreens* comprend des interprétations de ses compositions pour piano sur des textes de la poétesse albertaine Elly van Mourik. Il enseigne présentement au Mount Royal College Conservatory à Calgary, en Alberta.

COUPS DE CŒUR
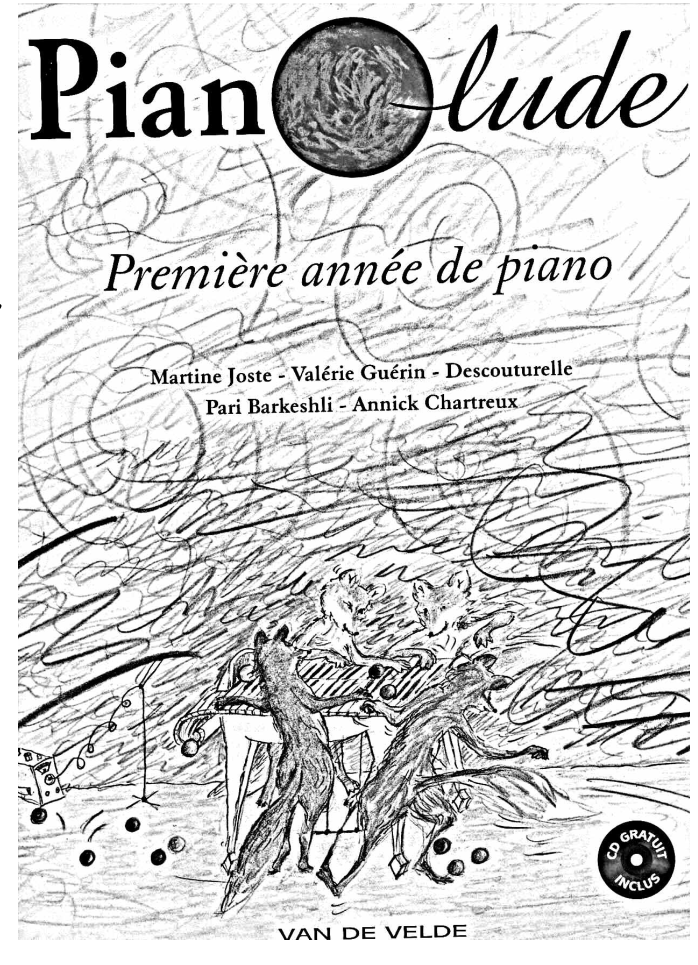
# PIANOLUDE
## Première année de piano

Méthode de piano avec CD
Auteurs : Martine Joste, Valérie Guérin-Descouturelle, Pari Barkeshli, Annick Chartreux
Éditions Van de Velde
Prix : 37 $ (environ)

Marie MULLER

***Apprendre à jouer du piano, c'est apprendre à jouer " avec " le piano.***

À lui seul, le titre de ce recueil est tout un programme. *Pianolude* associe l'instrument et le jeu, mêlant les aspects les plus traditionnels de l'apprentissage pianistique à une exploration ludique de l'instrument.




### Comme un livre d'images

Sa présentation, très esthétique, regorge d'illustrations poétiques et humoristiques dignes des plus jolis albums pour enfants. Le graphisme clair, les caractères en lettres attachées, le papier légèrement glacé et la reliure à spirales en font un album agréable à feuilleter sur lequel on s'attarde volontiers. Les premières pages se parcourent comme un livre d'images. On y découvre quelques suggestions de jeu autour du piano. L'élève peut ainsi s'en inspirer pour explorer et découvrir de lui-même tout un monde sonore : timbres, intensités, durées, tessitures, modes de jeu… et s'approprier ainsi ce monstre sonore qu'est le piano.

L'enfant prenant graduellement possession de l'instrument, l'approche de la lecture se fait graduellement à partir du *do* central, mains alternées. On s'échappe assez vite de l'incontournable *do* majeur pour explorer des échelles plus colorées. Les notions musicales et solfégiques sont abordées de manière très progressive, associant chaque nouvel élément théorique à l'étude d'une pièce musicale. L'introduction des altérations se fait assez tôt et les mains se déplacent plutôt rapidement sur l'ensemble du clavier par le biais des " 8va ".

### Jouer tout seul ou avec les autres

La plupart des pièces sont présentées avec un accompagnement du professeur – ou d'un élève plus avancé – dont les harmonies, enrichissant les mélodies jouées par l'élève, viennent parfois chatouiller l'oreille de légères dissonances et taquiner l'imaginaire de sonorités nouvelles. De nombreuses pièces sont écrites pour quatre, six ou huit mains. Conçues comme des pièces à géométrie variable, on peut n'en jouer que la partie principale – écrite en grosses notes – ou bien y associer les autres parties en les distribuant à d'autres élèves pour une version plus collective. Ces pièces, plus abordables que les pièces en solo, véritable intermède récréatif dans la progression de l'élève, constituent ainsi un bon outil pour la lecture à vue et la pratique collective.

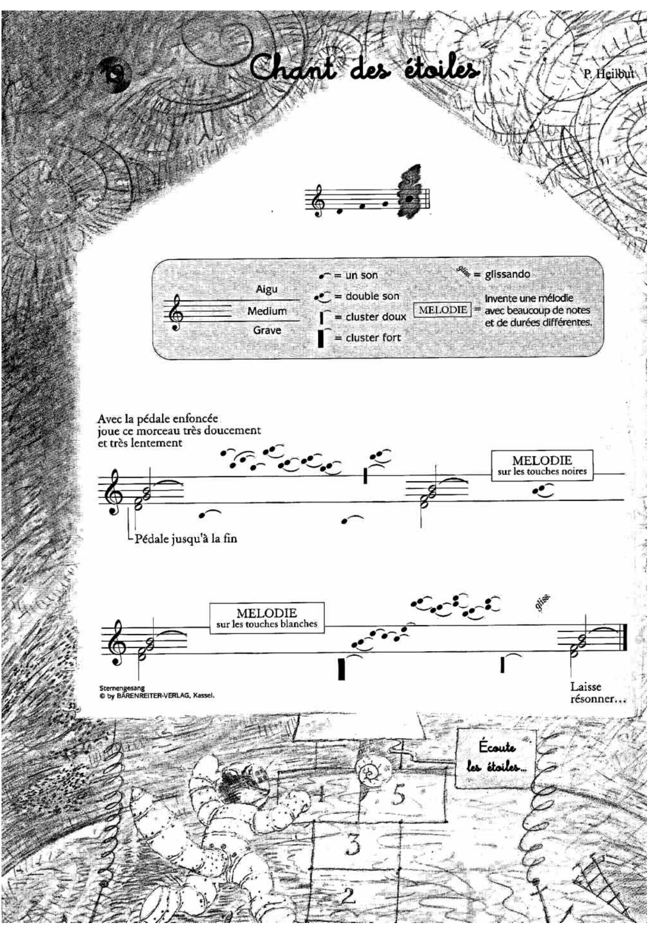
### Tout un monde sonore

Le répertoire très éclectique des pièces de *Pianolude* est constitué en grande majorité de compositions originales. On y trouve quelques arrangements de chansons du répertoire populaire traditionnel : *Au clair de la lune, J'ai perdu mon âne, Ah vous dirai-je maman*… quelques petites pièces un peu *jazzy* : *New Orleans Parade, Comme un blues, Oh When the saints*… D'autres, plus exotiques, comme *La petite maison russe ou La poupée chinoise,* invitent doucement au voyage musical.

Mais la plus grande originalité de cette méthode réside dans l'introduction d'un langage plus contemporain, incluant les codages non traditionnels et des modes de jeux spécifiques (clusters, glissandi, notes muettes, séquences aléatoires, écriture graphique, jeu dans les cordes…), mettant la musique contemporaine à la portée des plus réfractaires. La première pièce, intitulée *En colère,* écrite dans une alternance de notes traditionnelles (deux notes autour du *do* central), de clusters et de petites séquences d'improvisation guidées, regorge d'indications expressives : " en colère ", " en se calmant ", " grosse colère ", " énorme colère ", " très calme "… Sans efforts considérables et par le biais des humeurs et de leurs contrastes, l'élève aborde les rudiments du codage musical : aigu/grave, bas/haut, droite/gauche, fort/doux, long/ court… Parmi les autres pièces utilisant un langage contemporain, on trouve l'irrésistible *Chant des étoiles,* qui recueille un succès certain auprès des élèves – et de

leurs parents — mêlant clusters, notes aléatoires, glissando dans une ambiance délicieusement céleste, scintillante, toute faite de résonances entremêlées. Les ambiances proposées à travers ces courtes pièces rejoignent l'imaginaire de l'élève et permettent par ce biais de développer son sens de l'écoute et d'accroître sensiblement sa palette sonore.

Un CD, inclus dans l'ouvrage, présente l'enregistrement de la plupart des pièces de la méthode, interprétées sur un *vrai* piano avec beaucoup de finesse et de musicalité, ainsi que des exemples de réalisation de petites créations effectuées par des enfants. Celles-ci constituent des pistes pour l'improvisation et, pourquoi pas, pour l'élaboration d'un langage plus personnel.




### Pédagogie du piano contemporain ou pédagogie contemporaine du piano ?

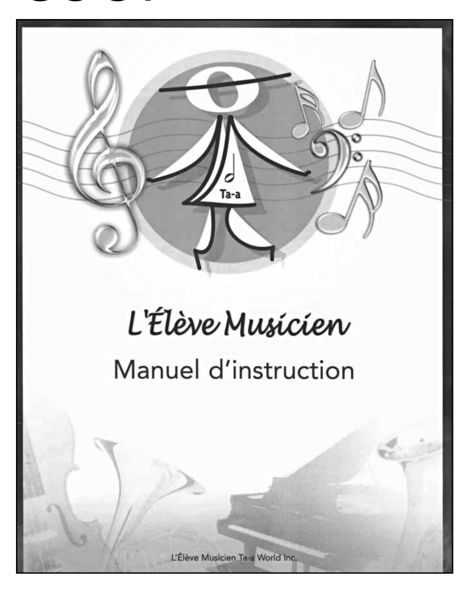
Cette méthode est le résultat d'une réflexion collective des auteurs, inspirée par l'expérience sur le terrain d'une pédagogie de la musique contemporaine. Sans que celle-ci soit assénée de manière obsessive, *Pianolude* s'en inspire pour éveiller la curiosité de l'élève pour des sonorités moins conventionnelles que la plupart de celles des méthodes plus traditionnelles. Si cet ouvrage peut paraître au premier abord un peu dispendieux, la qualité de sa présentation et la richesse de son contenu dépassent de loin le prix qu'il en coûte.

Le choix d'une méthode est souvent difficile, très personnel et toujours subjectif. On choisit une méthode parce qu'elle adhère aux principes de notre enseignement, qu'elle répond aux besoins du moment et traduit un certain état d'esprit. À moins qu'il ne s'agisse d'un état d'âme. On s'y essaye comme on essaye un nouveau vêtement. Avec le temps, on s'y sent parfois un peu à l'étroit, un peu mal à l'aise. Alors on en change. Pour avoir essayé *Pianolude*, l'avoir testé, expérimenté, pratiqué depuis sa parution en 2002 avec la plupart de mes élèves débutants, je peux dire que j'ai trouvé là vêtement à ma taille.

En résumé, c'est un support riche et éclectique pour la première année d'étude du piano. À l'aide de son vaste choix de pièces, le professeur peut établir son propre parcours, en fonction de ses propres goûts et de ceux de ses élèves. Son approche ludique favorise la recherche et la créativité tout en intégrant une certaine exigence musicale et en incitant à une écoute active et à un jeu expressif.

Un petit avertissement cependant : certains jeux ou pièces musicales requièrent nécessairement l'utilisation d'un vrai piano (qui vibre et résonne de toutes ses cordes).

# NOUVEAUTÉS COOP




Lise GAGNON. ***L'Élève musicien***. Jeu pour toute la famille (à partir de 8 ans). L'élève musicien Ta-a World Inc. Environ 40 $ (site Web : musiclearner.com)
(NB : les deux critiques ne se sont pas concertées.)

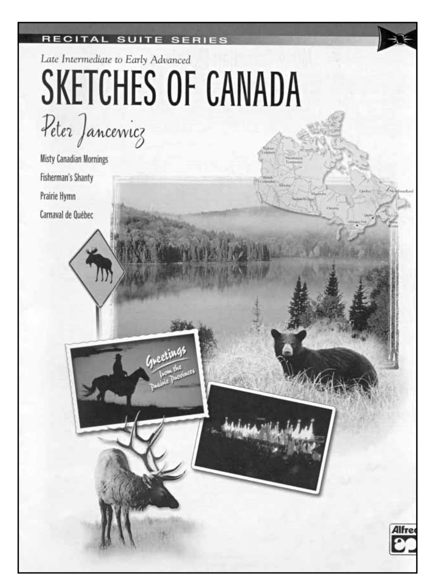
Cet attrayant jeu est composé d'un plateau de jeu bilingue (recto verso), des cartes " Note " (lecture de notes), " Question " (questions de théorie), " Train " (qui permet d'intégrer les rythmes) et " Partition " (un rythme à taper qu'on peut vérifier, le cas échéant avec le CD), d'un manuel d'instructions qui fournit la plupart des réponses et de crayons cire lavables qui permettent de crayonner sans danger sur la planche. Même si la boîte indique " pour toute la famille ", je serais plutôt tentée de proposer ce jeu aux pianistes débutants (1re ou 2e année), les avancés risquant de trouver le tout un peu " bébé-fafa ". Un petit bogue technique peut être décelé sur la touche bémol, ce qui me pousserait à utiliser ce jeu avec un dé plutôt qu'en suivant simplement la gamme chromatique. Pour gagner, il suffit de réussir à encercler toutes les figures de notes requises (pas évident pour la ronde, qui ne revient qu'une fois ou deux par paquet de cartes). Il faudrait peut-être utiliser *L'Élève musicien extra* pour compliquer un peu la donne. **LR**

Le commentaire du joueur : Si vous êtes débutant en musique, ce jeu vous fera apprendre la durée de vos notes, leur nom et les équivalences (une noire équivaut à deux croches par exemple). Malheureusement, vous devez être au moins deux mais, plus on est, plus on rit. Ce jeu peut être très amusant mais il a quelques problèmes. Il n'explique pas vraiment les déplacements : est-ce en demi-tons, voilà un point à corriger. De plus, la case bémol vous indique de reculer d'un demi-ton, ce qui cause problème : avancer-reculer-avancer-reculer, ce qui serait une autre chose à améliorer. Finalement, c'est un bon jeu. Nous espérons recevoir bientôt *L'Élève musicien extra*, un petit ajout pour un niveau plus élevé. Essayez et ensuite vous pourrez juger par vous-même. Bon jeu !

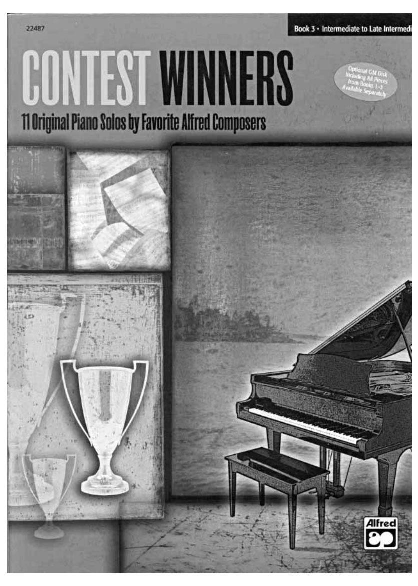
*Catherine Royer, 10 ans*

Danielle FOURNIER. ***Singerie, Taquinerie, Petite Rêverie pour Marie, Chanson pour Jimmy, Berceuse***, Les Éditions La Grande Portée, 2004. Environ 3,50 $ chacune
Ces petites pièces de niveaux variés (2e à 5e année), de la professeure affiliée Danielle Fournier, ont été intégrées au programme de pièces tout récemment. *Petite rêverie pour Marie* (2e année) présente en une page déplacements, quatre dièses à la clé, appoggiatures et pédale sur un ostinato rythmique d'une grande délicatesse. *Taquinerie* (2e année) combine avec espièglerie basse d'Alberti plus ou moins modifiée et mélodie rythmée, dans une belle alternance de nuances qui demandera à la fois finesse et brio de la part du jeune élève. Les changements harmoniques de La *Berceuse* (3e année), en apparence simple, contiennent quelques surprises et demanderont de la précision rythmique à l'élève qui voudra réussir à bien doser l'alternance des croches et des triolets. *Singerie* (3e année) fera sans nul doute rigoler plusieurs élèves qui s'en donneront à cœur joie avec les motifs chromatiques et plaira aux professeurs qui auront remarqué la difficulté d'articulation (qui ressemble à s'y méprendre à celle de la petite *Bourrée* en *mi* mineur de Bach). Les plus grands craqueront à coup sûr pour le lyrisme de la *Chanson pour Jimmy* (5e année), soutenus par un accompagnement qui prépare à merveille aux œuvres romantiques plus complexes. Un répertoire à découvrir.

Peter JANCEWICZ. ***Sketches of Canada***. Recital Suite Series, Éditions Alfred, 2004, environ 5 $

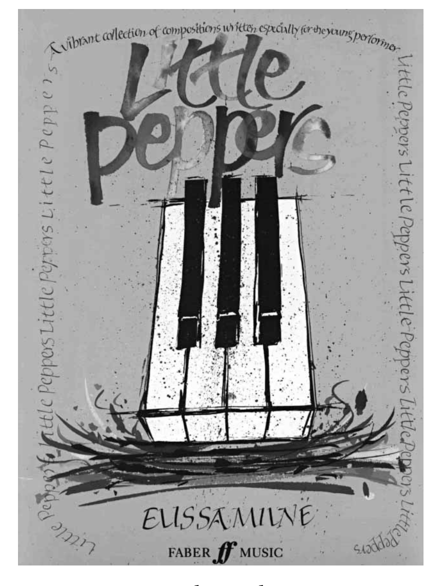



Les quatre mouvements de cette suite attrayante (qui peuvent se travailler séparément ou comme un tout) nous font voyager en Ontario, dans les Prairies, dans les Maritimes et au Québec. *Misty Canadian Mornings* est une romance particulièrement attrayante qui plaira aux âmes romantiques (même à celle des jeunes garçons) et qui dépeint toute en douceur un lac au lever du soleil. *Fisherman's Shanty* nous projette dans le folklore maritime avec des références à deux chansons typiques chantées par les pêcheurs, dans une forme ABA' où se côtoient relents de gigue irlandaise et nostalgie expressive suggérant le calme d'un bord d'océan. Calme et tendresse sont mises en lumière dans *Praire Hymn*, qui évoque une promenade nonchalante à dos de cheval dans l'immensité sereine des provinces des Praires. L'enlevant " Carnaval de Québec " termine ce cycle et reprend le thème et le rythme endiablé contagieux de *Ah ! Si mon moine voulait danser !* Une agréable façon de s'approprier les beautés de notre grand pays.



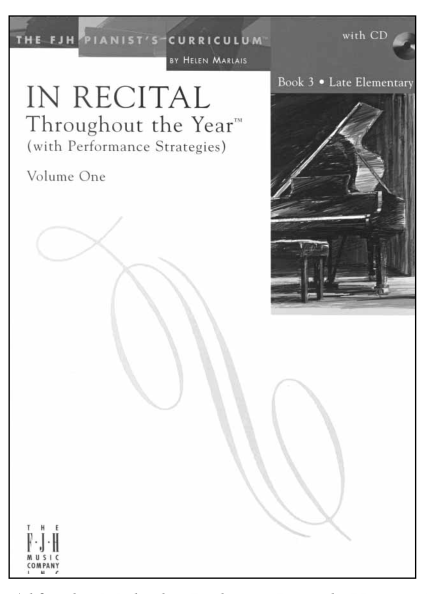

***Contest winners***. 11 Original Piano Solos by Favorite Alfred Composers. Éditions Alfred, 2004. Trois volumes de niveaux variés. Environ 10 $

On retrouve dans ces volumes les compositeurs chouchous des Éditions Alfred, que l'on pense à Martha Mier, Catherine Rollin, Margaret Goldston, Dennis Alexander ou Lynn Freeman Olson. Au programme : des pièces courtes, efficaces, qui plaisent par la diversité des atmosphères présentées. Chacune des pièces est précédée d'un commentaire qui facilite l'apprentissage (par exemple, taper le rythme de la main gauche avant de commencer l'étude pour bien saisir la forme de la pièce) et de trucs pour l'interprétation (attention à porter aux nuances ou à l'égalité, indications d'alternance du motif mélodique d'une main à l'autre). Encore !



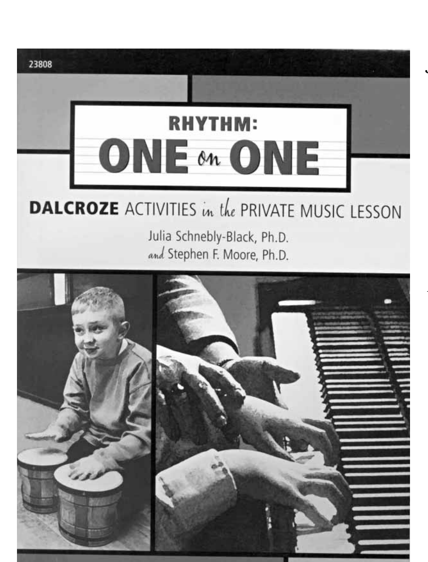

Elissa MILNE. ***Little Peppers***. A vibrant collection of compositions written especially for the young performer, Faber Music, 2004. Niveaux variés. Environ 15 $.

Si vous appréciez les volumes de la série *Microstyles*, vous apprécierez sans aucun doute cette nouvelle série mettant en vedette les compositions de la compositrice australienne Elissa Milne. Tonalités multiples, rythmes typés, techniques jazz et ambiances multiples sont abordés avec fraîcheur. Les élèves apprécieront les harmonies jazzées, les rythmes plus ou moins complexes mais surtout les images que ces pièces feront inévitablement surgir. Chaud devant.




Hélène MARLAIS. ***In Recital Throughout the Year*** (with Performance Strategies). The FJH Music Company Inc., 2004. 4 volumes de niveaux variés. Environ 10 $ (incluant le CD des pièces de chaque volume).

Ce recueil est bâti sensiblement sur le même principe que celui mentionné ci-haut aux Éditions Alfred. Melody Bober, David Karp, Kevin Olson, Timothy Brown s'y retrouvent notamment. En plus des pièces de répertoire (celles du niveau 4 sont particulièrement intéressantes), on retrouve dans chaque volume un ou deux duos, des arrangements de thèmes classiques célèbres (de Beethoven, Mozart, Offenbach et autres), une pièce qui évoque l'Halloween, une chanson de Noël et une chanson patriotique américaine (moins pertinente pour nous). Des conseils pour mieux répéter et approcher les pièces sont proposés par Hélène Marlais, qui interprète également les pièces sur le CD inclus. Un cahier complet dans lequel l'élève pourra puiser toute l'année.




Julia SCHEBLY-BLACK, Ph.D. et Stephen F. MOORE, Ph.D.. ***Rhythm : One on One.*** Dalcroze activities in the private music lesson, Éditions Alfred, 2004, 148 p. Environ 29 $

Ceux qui ont eu la chance de participer à une session Dalcroze en parlent toujours avec enthousiasme. L'intégration du mouvement en musique, la participation totale du corps à l'écoute musicale et un certain décoincement du carcan de l'étudiant modèle en sont autant de facettes. Néanmoins, jusqu'à présent, il n'était pas évident d'intégrer ces principes dans un enseignement hebdomadaire (nous n'avons pas tous une salle de classe à notre disposition pour " faire bouger " les élèves). Les auteurs proposent ici des façons d'intégrer les principes fondateurs de la technique à une situation de leçon, en se servant de balles, de tambours, de foulards, de plumes, du geste, et ce, à travers des exemples concrets (la difficulté de telle œuvre pourrait être réglée de telle façon). Une approche à adopter assurément ! **LR**

| H | I | N | I | L | L | E | B | O | Z | N | E | C | N | I | V |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C | S | N | F | R | E | D | E | R | I | C | I | G | I | U | L |
| A | T | E | S | S | E | O | B | E | N | I | O | T | N | A | Y |
| B | O | I | E | L | D | I | E | U | D | E | B | U | S | S | Y |
| E | M | T | P | I | N | I | R | E | H | C | C | O | B | H | G |
| N | O | S | E | N | N | A | H | O | J | C | L | A | U | D | E |
| J | R | A | L | B | I | N | O | N | I | T | A | M | A | S | O |
| A | D | B | H | E | I | N | R | I | C | H | B | I | B | E | R |
| M | N | E | I | R | D | A | S | I | O | C | N | A | R | F | G |
| I | A | S | J | O | S | E | P | H | B | O | D | I | N | D | E |
| N | S | N | E | T | T | I | R | B | L | U | D | W | I | G | S |
| I | K | A | R | E | I | T | R | O | M | S | I | O | B | N | B |
| P | E | E | I | Z | I | N | E | B | L | A | C | A | A | S | I |
| O | L | J | H | E | C | T | O | R | B | E | R | L | I | O | Z |
| H | A | B | R | A | H | M | S | B | O | R | O | D | I | N | E |
| C | E | V | A | N | B | E | E | T | H | O | V | E | N | S | T |

***Mot à découvrir***

**10 lettres** *(pluriel)*

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _

*Trouvez dans la grille le prénom et le nom du compositeur pour l'associer à sa nationalité, sa date de naissance—décès et à son lieu de naissance.*

***Allemande***

1. (1685-1750) à Eisenach:
   J _ _ _ - _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
   B _ _ _
2. (1833-1897) à Hambourg:
   J _ _ _ _ _ _ _ B _ _ _ _ _
3. (1770-1827) à Bonn: L _ _ _ _ _
   V _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

***Anglaise***

4. (1913-1976), à Lowestoft:
   B _ _ _ _ _ _ _
   B _ _ _ _ _ _

***Autrichienne***

5. (1644-1704) à Wartenberg:
   H _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

***Espagnol***

6. (1860-1909) à Camprodón:
   I _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

***Française***

7. (1586-1643) à Blois :
   A _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
8. (1862-1918) à St-Germain-en-Laye:
   C _ _ _ _ _ D _ _ _ _ _ _
9. (1775-1834) à Rouen:
   F _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
   B _ _ _ _ _ _ _ _
10. (1838-1875) à Paris:
    G _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
11. (1803-1869) à La Côte-Saint-André:
    H _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
12. (1689-1755) à Thionville:
    J _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
    B _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

***Italienne***

13. (1743-1805) à Lucques: L _ _ _ _
    B _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
14. (1671-1750) à Venise:
    T _ _ _ _ _ A _ _ _ _ _ _ _ _
15. (1801-1835) à Catane:
    V _ _ _ _ _ _ _
    _ _ _ _ _ _ _

***Polonaise***

16. (1810-1849) à Zélazowa Wola:
    F _ _ _ _ _ _ _ _ C _ _ p _ _

***Russe***

17. (1833-1887) à St-Petersbourg:
    A _ _ _ _ _ _ _ _ _
    B _ _ _ _ _ _ _